

\_\_\_\_\_



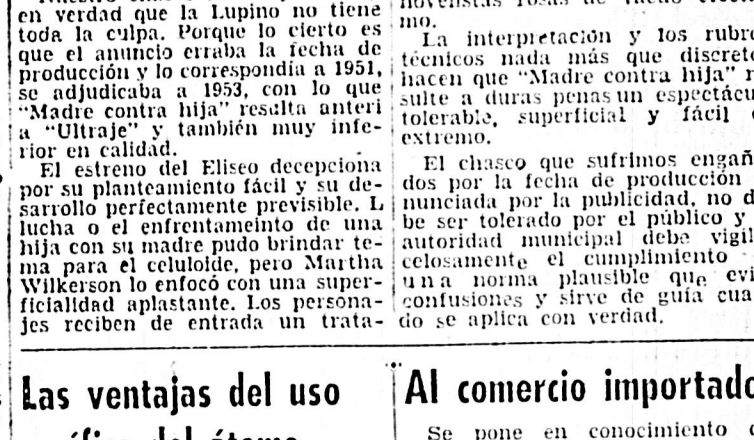




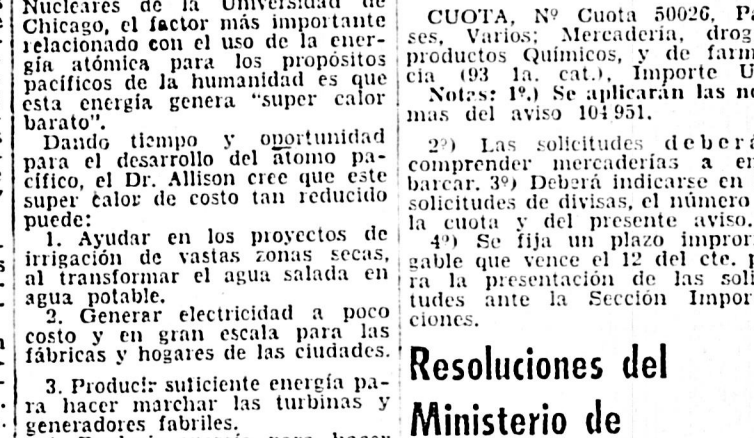
### Estrenos cinematográficos



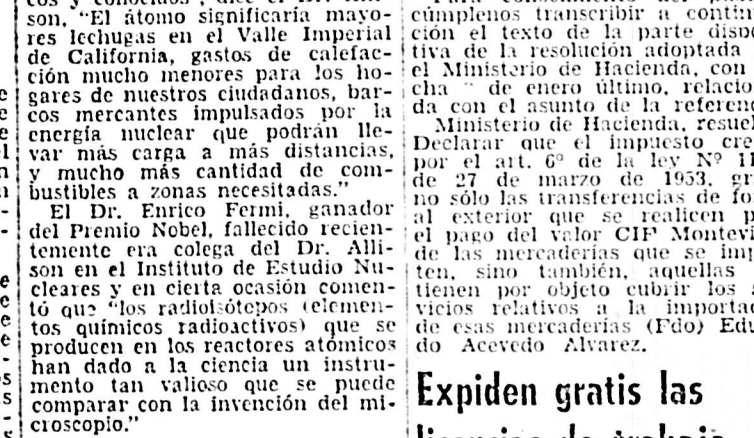
Nuestro chasco fué mayúsculo y



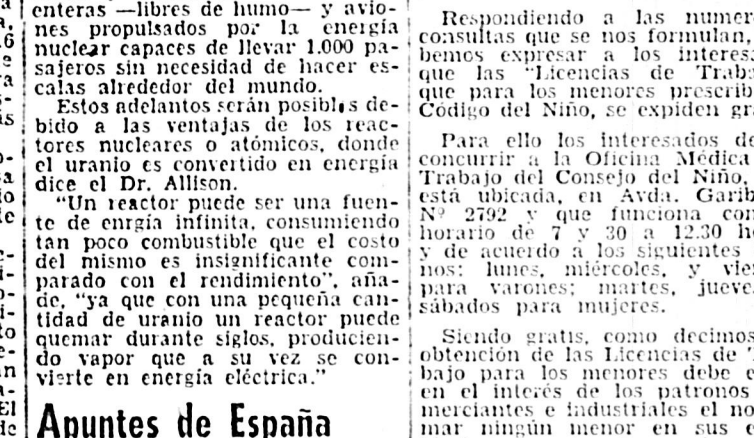
Según el Dr. Samuel R. Allison, Director del Instituto de Estudios de la Universidad de Columbia, la cuota de importación:



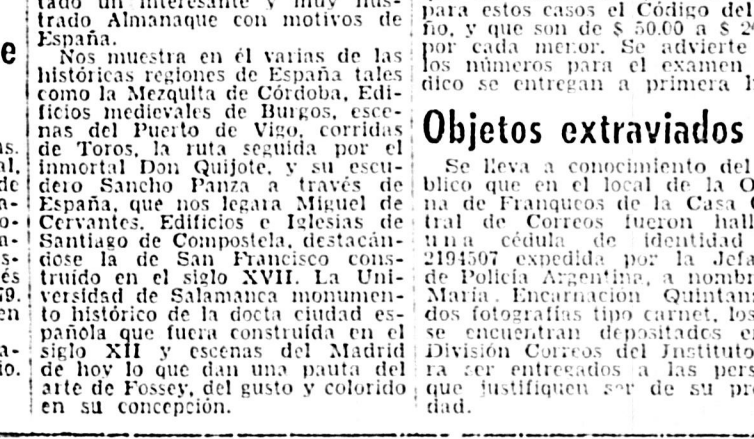
“Hablando en términos prácticos y conocidos” dice el Dr. All-



hacer posible en el futuro el alumbrado y calefacción de ciudades para los menores



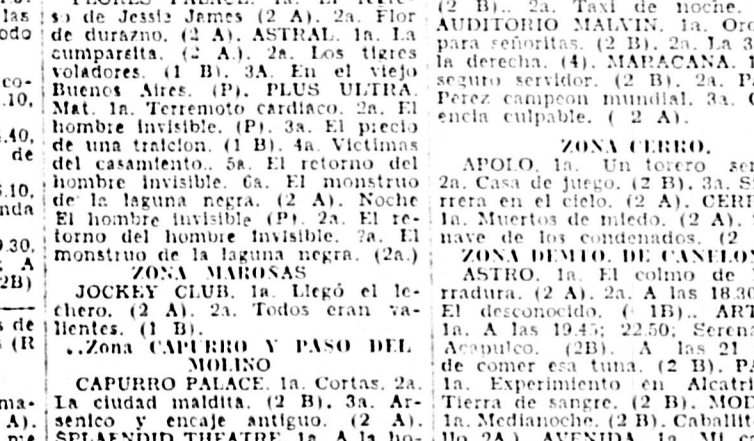
terero del dibujante Pierre Fossey  
la S. A. Fabrill Uruguaya, ha edi-  
tado un interesante y muy ilus-



NACIONAL DE DEFENSA DE LA MORAL CRISTIANA



15: FLORES, PALACE 1a. El rostro  
muerto. (2 B). 2a. Taxi denochi  
che. 1a. El bazo de una m



1.  $\frac{1}{2} \times \frac{1}{2} = \frac{1}{4}$

















# RESURGIMIENTO DEL CINE ALEMAN

El séptimo arte fué de una eclosión tardía en Alemania. Ya había producido obras maestras en Hollywood y en Francia, cuando no había adquirido el debido desarrollo en los imperios centrales. Fué durante la primera guerra mundial cuando tuvo lugar su prodigioso crecimiento. Cuando Hindenburg y Ludendorff, los prestigiosos jefes militares, hacían el más pueril llamado para mantener la moral tanto de los civiles como de los combatientes, fué que se pensó en el cine como un poderoso factor para alcanzar esa finalidad. Ya había una clara experiencia de sus beneficios como agente de propaganda entre las naciones aliadas, y el ejemplo no debía desdesharse.

Los capitales de los magnates del Ruhr y de los junkers prusianos afluyeron en cantidades fabulosas para integrar los 25 millones iniciales de la famosa "Universal Film Aktien-gesellschaft" (U. F. A.). A los capitales, la inquietud del gobierno y el prestigio de los jefes militares, se agregó el aporte incomparable de la técnica, los cuales dieron al cine alemán ese desarrollo portentoso que maravilló al mundo entre los años 1918 y 1928. Es claro que el esfuerzo llegó demasiado tarde para que pesara como factor de propaganda en favor de Alemania, cuando en este campo los aliados llevaban mucho camino adelantado. Pero sirvió en cambio para una finalidad mucho más noble, la de elevar la jerarquía del séptimo arte, con el surgimiento de directores y estrellas provenientes de las más diversas procedencias artísticas.

Hubo, pues, además de la mejor calidad de la película virgen, los aparatos ópticos, la industria eléctrica y los equipos de primer orden, un material humano excepcional que se agregó a ese instrumental. Emil Janning y Pola Negri, Fritz Lang y Conrad Veidt, Werner Kraus y Ernst Lubitch, Robert Wiene y Henry Porter, Paul Wegener y Asta Nielsen, Lupe Pick y Lil Dagobert llegaron juntos con otros valores de similar relieve para producir durante los diez años gloriosos del más deslumbrante cine alemán, las obras maestras más prodigiosas. Sólo hasta citar títulos para revelar ese esplendor inicial: "Madame Dubarry" y "Danton", de Lubitch; "El gabinete del Dr. Caligaris", de Robert Wiene; "El gólem", de Wegener; "El Noseratú" de Murnau; "El Dr. Mabuse", de Fritz Lang; "El gabinete de las figuras de cera", de Paul Leni; "La calle sin salida", de Pabst; "Varietés", de Dupont; "El estudiante de Praga", de Gálen; "Metropolis", también de Murnau; "Berlín, simphonía de una gran ciudad", de Walter Ruttmann y muchos otros que en pocos años constituyeron uno de los capítulos más notables en la historia del cine.

Después de ese período de esplendor, vino el exodo de sus artistas y realizadores hacia Hollywood principalmente. Fuera de su medio natural y de su cooperación en equipo esos valores excepcionales no rindieron según su capacidad individual. Desplazados de sus mejores valores, el cine alemán comenzó a arastrar una existencia lánguida y nunca más alcanzó su nivel de gran industria, que había permitido el surgimiento de aquellas obras maestras, como algo natural y lógico. Posiblemente aquellos resplandores, junto a los cuales toda la producción posterior aparece como menor, constituyeron el principal obstáculo para el desarrollo de un nuevo cine alemán, con aquella calidad, donde todo era pensado y nada librado al azar, para alcanzar la plenitud del conjunto.

La preocupación belicista, las derrotas militares y las sucesivas depresiones económicas no habían permitido el renacer del cine alemán, que entre 1930 y 1940 disminuyó enormemente su calidad y que entre 1940 y 1950 casi desapareció como cinematografía de relativa importancia. En este último decenio, las Antologías señalan como valores más altos: "El tio Kruger", de Steinhoff; "Paracelus" de Pabst; "Romanza en menor" y "La Paloma" de Helmut Käutner; y "El Barón de Münchhausen" de Veit Harlan. Hemos mencionado aquí la "Romanza en menor" y "El Barón de Münchhausen" y francamente tales cumbres tienen una altura muy relativa en condiciones de ser fácilmente superadas.

## RESURGIMIENTO DE LA INDUSTRIA

Lógicamente, no puede pensarse en una producción de gran calidad si no existe montada una gran industria. De otra manera los grandes films pueden surgir accidental y esporádicamente. Pero siempre una producción copiosa debe ser la base sobre la cual se asiente la calidad artística. Para obtener esa gran industria no sólo basta la voluntad, sino la capacidad, que dan los capitales, los equipos técnicos, los buenos elencos y los realizadores capaces.

En Alemania parecería que no se hubiera perdido la escuela de los buenos técnicos y realizadores, muchos de los cuales han permanecido allí, como G. W. Pabst, de quien hemos visto este año en Punta del Este un drama de amor, de recordada salta exótica, pero de una cuidada realización formal: "Confesión de Ina Kahr".

Por otra parte la industria cinematográfica ha venido fortaleciéndose en la República Federal Alemana de esta última etapa postguerra. Prueba de ello es que en 1954 se han estrenado allí 112 películas, entre las cuales dos de gran mérito, entre otras: "Hombres Váter Pzerle", drama y "Sterne über Colombo" aventuras, y seis de magia o cuentos.

De acuerdo con la información proporcionada por la de-



Lili Palmer y Karl Schoenboeck en "Fuegos artificiales" (Feuerwerk), el mejor film alemán exhibido en el festival de Punta del Este. En Eastmancolor.

legación alemana al III Festival de Cine de Punta del Este, esas películas muestran claramente la variedad de asuntos que los productores alemanes han tenido en cuenta. Figuran allí temas amenos, asuntos críticos de actualidad (serios o humorísticos), comedias ligeras, revistas y operetas, espectáculos (de los que un buen ejemplo fué "Fuegos artificiales"), sin que falten problemas humanos generales o conflictos de carácter ético. Según la misma información, la crítica y el público han podido apreciar un crecimiento constante de la calidad en estos últimos ocho años, sea por la creación dramática del asunto, sea por la dirección artística, por la fotografía o la interpretación. Todo ello lo podremos apreciar en el correr de este año, cuando comiencen a exhibirse esos films en Montevideo, pues por lo observado en el reciente festival poco es lo que puede adelantarse, como no sea una opinión muy poco fundada en los datos fragmentarios conocidos.

Se hallan inscriptas en el registro de comercio cerca de 200 casas productoras, lo cual daría la impresión de un repertorio muy amplio, pero debe tenerse en cuenta de que la inmensa mayoría no producen ni con mucho, una película por año. Sin embargo, hay entre ellas una media docena que producen hasta seis películas por año y que las hacen explotar por medio de varias grandes casas distribuidoras.

## ORGANIZACION DE LA PRODUCCION

La industria pelicular en la República Federal Alemana parece asentarse en los más elementales principios de seguridad. No hay ningún productor que produzca una película sin haber cerrado antes un contrato de distribución. En la mayoría de los casos la casa distribuidora participa en los costos de producción y por eso tiene también una influencia directa en la producción. Además, algunas grandes casas distribuidoras se han convertido en productoras y trabajan conjuntamente con los llamados productores de la casa con más o menos dependencia de ellas.

Además de la financiación por medio del gobierno libre de capitales, el Gobierno Federal ayuda a la producción nacional hasta el año 1955 inclusive, por medio de la llamada garantía federal en caso de déficit. Esto significa que el Gobierno Federal toma una garantía de déficit, por un grupo de cuatro u ocho películas de una casa distribuidora y varios productores, en caso que en las representaciones no se compensen dentro de este grupo, los gastos totales de producción.

Además está proyectado distinguir las mejores películas alemanas con importantes premios en dinero. Así el productor de la película alemana distinguida con el premio Federal de películas, debe recibir 300 mil DM. Películas que reciban un premio de oro o sean distinguidas en los festivales, deben asimismo ser recompensadas con una suma.

El gobierno Federal quiere dedicar a estos estímulos un total de 2,5 millones por año. Además, distintos estados de la Federación salen garantes por proyectos de películas. En esto se trata ante todo de los estados en los cuales están situados los estudios.

## DISTRIBUCION DE LOS ESTUDIOS

No hay en Alemania una concentración de la industria cinematográfica, sino que sus estudios se encuentran diseminados por diversos Estados.

En Munich, capital del estado de Baviera, están los Estudios de la Bavaria Filmkunst GmbH, los cuales cuentan con 9 salas de impresión, 4 estudios de sincronización, 1 estudio de trucos, una sala de impresión de música, 370.000 m2. de terreno al aire libre y piscina. Su capacidad de producción es de 30 a 35 películas en un año. En Berlín se encuentra la Universum Film A. G. con cinco salas de impresión, 50.000 m2. de terreno al aire libre y una capacidad de producción de hasta 20 películas por año; y el C.C.C. Studio con 4 salas de impresión, piscina, 40.000 m2. de terrenos para exteriores y una capacidad

anual de producción de 20 películas.

En Hamburgo se encuentran instalados desde 1946 los Real-Film-Studios, con 6 salas de impresión, piscina, 10.000 m2. de terreno para exteriores y una capacidad anual de producción de 15 películas.

En Wiesbaden está la S. A. con 3 salas de impresión para la producción de películas, 2 estudios de sincronización, 20 mil m2. de terreno exterior y



Rony Schneider y Adrian Hoven en la película "Adolescencia de una reina", exhibida en Punta del Este.

una capacidad anual de 8 películas.

En Bendorf —Baja Sajonia— están los estudios de Atelier Dietrich GmbH Bendorf, que cuentan con 3 salas de impresión para 8 películas anuales.

En Cotinga la Filmalektier Göttingen con 3 salas de impresión, un terreno exterior de 13.000 m2. para una producción anual de 10 películas.

En Renania del Norte —West-

falla— la pequeña Euphonia Film GmbH con dos salas de impresión para una capacidad de 3 películas anuales.

Tales las más importantes productoras alemanas, faltando para completar el panorama total, detallar los circuitos exhibidores. Estos poseen en la República Federal unos 5.200 cines de instalación fija que dependen en total de unos 2.087.000 asientos. Los ingresos totales en las taquillas de los cines para el año 1954 ascendieron según indicaciones provisionales a más de 700 millones de DM., de los cuales se tuvieron que pagar en concepto de impuestos sobre espectáculos más de 150 millones de DM.

Como la mayor parte de los cines han sido construidos después de 1946, disponen de instalaciones técnicas modernas y presentan también en su forma arquitectónica una línea moderna. También la industria técnica cinematográfica fué construida completamente nueva. Desde hace algunos años se exportan de nuevo sus conocidos proyectores e instalaciones de sonido. Asimismo se fabrican en la República Federal Alemana, todos los aparatos para la producción de películas desde las cámaras hasta los proyectores.

## CONTRALOR DE LA INDUSTRIA

Una característica de la industria cinematográfica que se ha extendido por todas partes es la coproducción. Esta se desarrolla tanto más cuanto los productores se dedican a aquellos asuntos que no solo encuentran interés en el mercado

nacional, sino también en el mercado mundial. El número siempre creciente de las coproducciones, con colaboradores alemanes, demuestra que las posibilidades económicas y artísticas se pueden juzgar como promotoras de éxito.

En la República Federal se decide el auto-contralor voluntario de la industria cinematográfica sobre la autorización de cada película.

Un jurado gremial compuesto por representantes de la industria cinematográfica, de los gobiernos de los Estados, de la Iglesia, de organizaciones públicas y de la protección a la juventud deciden sobre eventuales cortes y determinan asimismo si la película se puede proyectar en días de fiestas de guardar, y también si son o no aptas para jóvenes.

Además existe la oficina de calificación de películas de los Estados, que otorgan el predicho "valioso" y "especialmente valioso", que tienen como consecuencia la reducción del impuesto de espectáculos.

Un acuerdo de la organización central de la industria cinematográfica, que centraliza los cuatro sectores de la producción, distribución, cines y técnica cinematográfica, dice que con cada película que sea más corta de 2.600 metros, tiene que suministrarse una película documental.

Siempre la industria alemana ha dejado un amplio lugar a la producción de películas documentales y educativas. Desde 1946 hasta 1952 se produjeron 1.065 películas culturales. En 1953 fueron 237, de las cuales 163 merecieron menciones de excelencia. Estas películas tocan todos los aspectos de la vida en el carácter ideológico, científico-popular, artístico o folclórico, con un metraje medio de 350 metros.

Tal es, a grandes rasgos, el panorama actual de la industria cinematográfica alemana, que parece encontrarse de nuevo a punto para la producción de buenos films, siempre que surjan directores y estrellas ca-

## UN INTERESANTE PLAN PARA EL ESTUDIO DE LOS AUTORES URUGUAYOS MAS SIGNIFICATIVOS EN EL CAMPO DE LA CREACION MUSICAL

UNO de los aportes culturales más importantes en el campo de la investigación artística o científica, ha sido la creación de la Facultad de Humanidades. Al llevarse a la práctica una de las ideas más generosas y fecundas de don Carlos Vaz Ferreira, se ha hecho posible ahondar en los medios de la cultura desinteresada. Los resultados obtenidos en poco tiempo son altamente promisorios y han puesto al alcance de nobles vocaciones los medios de internarse en la búsqueda de la verdad y de la belleza, siguiendo caminos, que hasta hace poco parecían vedados por completo para nuestros jóvenes.

Los trabajos de seminario, las clases organizadas y los ciclos de conferencia en torno a disciplinas de la más variada diversidad humanista han constituido un singular fermento cultural, que ha removido el obligado quietismo de nuestros jóvenes.

Pero también la Facultad de Humanidades ha tenido en cuenta los anhelos personales de nuestros investigadores en humanidades o en ciencias y ha creado un rubro de estímulo para aquellas propuestas de investigación que el consejo directivo de la Facultad considere más importante o mejor examinadas hacia una noble finalidad cultural de interés general.

Las dotaciones, son en general modestas, pero permiten a los estudiosos desenvolverse con algunas posibilidades de éxito, en el desarrollo de sus investigaciones, generalmente tan dificultosas, debido a la falta de una experiencia anterior y de una técnica apropiada a la obtención de sus fines.

Entre los temas de investigación propuestos y aceptados por el Consejo de la Facultad de Humanidades se encuentra uno titulado: "La música sinfónica uruguaya", a cuyo estudio se dedicará durante los próximos meses el joven compositor y musicólogo Luis Ricardo Campodónico.

Campodónico es uno de nuestros valores, verdaderamente inquietos, que siente un verdadero afán musical, y tanto cuando afronta la composición, como el ensayo, estamos seguros que nos deparará una nota de interés tamizada por su inspiración o su agudo análisis crítico.

Enterados de la resolución de la Facultad que aprobaba su plan de trabajo, nos pusimos en comunicación con él, para que nos informara de sus propósitos y de la técnica que se propone emplear en su ensayo.

Campodónico se puso a nuestra disposición y nos dijo claramente, que su intención, en este capítulo destinado al Campodónico, al estado intermedio del género sinfónico en el país. Dos figuras comprenden también este estado intermedio: Ramón Rodríguez Soca y Luis Cluzeau

# LA MUSICA SINFONICA URUGUAYA

trabajo estará destinado a generalidades sobre los conceptos de música sinfónica y música de cámara, diferencia entre ambos géneros y un esbozo de su desarrollo a lo largo de la historia musical. Esta introducción necesaria tiende a concretar el tema o la substancia sobre la cual ha de versar su estudio. Un segundo capítulo contendrá algunas referencias a la música universalista y folclorista, deteniéndose en el movimiento romántico, por el cual entran algunos de los autores a cuyo estudio habrá de dedicarse sus afanes de estudiosos. En el capítulo siguiente las consideraciones generales serán aún más concretas en torno a los cuatro productores de música sinfónica: románticos: Alfonso Brocqua, Ramón Rodríguez Soca, Luis Cluzeau, Eduardo Fábini. De estos músicos Campodónico toma a dos de ellos: Alfonso Brocqua y Eduardo Fábini; como el fondo de nuestro sinfonismo, de ellos dará una síntesis biográfica (con estudio de las fuentes, revisión de lo anotado hasta ahora y catálogo de obras). La concreción y ordenación del opus de estos autores, es sin duda una obra previa de precisión que permitirá el conocimiento y divulgación de una obra sorprendente, que permanece en gran parte desconocida.

La descripción y análisis de la música sinfónica de Alfonso Brocqua, constituirá un capítulo importante, dada la abundancia de material. El núcleo de ese estudio estará constituido por el análisis del "Tabaré" como forma sinfónica coral, cerrándose el capítulo con una síntesis y juicio crítico sobre toda la obra.

Paralelo al estudio de la obra de Brocqua se realizará el de la de Eduardo Fábini, de cuya música sinfónica se hará la descripción y el análisis más completo. Toda la literatura llena de adjetivos encomiásticos creada en torno al vigoroso compositor nativista debe sustituirse por un análisis que permita penetrar la esencia de su estilo, los móviles creatores, las influencias de las cuales pugna por despojarse en su impulso de originalidad, y de las que quedarán como una impronta en la forma donde quedó concretada su inspiración. Este capítulo comprenderá el estudio particular de "Camp", "La isla de los ciegos" y la obra sinfónica coral "La Patria vieja". Al igual que el capítulo anterior, éste se cerrará con una síntesis y un juicio crítico valorativo.

Dejando claramente asentado el fondo del sinfonismo nacional en la obra de Alfonso Brocqua y Eduardo Fábini, un nuevo capítulo destinará Campodónico, al estado intermedio del género sinfónico en el país. Dos figuras comprenden también este estado intermedio: Ramón Rodríguez Soca y Luis Cluzeau

Esta será, sin duda, la parte más espesa y cardente y la más fácil de encerrar con errores, en parte por la dificultad de captación en lo que es vivo, actual y cambiante, como corresponde a músicos jóvenes en

pleno período de creación y de depuración estilística. De esa actualidad multiforme tomados valores bien representativos: Carlos Estrada y Héctor Tosar Errecart. De ambos una síntesis biográfica, (con estudio de las fuentes, revisión de lo anotado hasta ahora y catálogo de obras).

En el estudio y análisis de la música sinfónica de Carlos Estrada, se detendrá particularmente en su "Primera Sinfonía" y en la de Héctor Tosar, en "Sinfonía para cuerdas", por considerarla las más representativas de sus estilos respectivos.

Tales son los nombres que Campodónico ha tomado como jalones de especial significación en un panorama que señale el proceso evolutivo del género sinfónico entre los músicos uruguayos. No son los únicos, pero sí los más importantes en cada período. A ellos se agregan otros como Luis Sambucetti, a quien nuestro entrevistado no considera uruguayo sino italiano, que accidentalmente ejerció una grandísima importancia en la formación, divulgación y crecimiento de la cultura musical en el país. También están Vicente Ascone y Luis Santoro, a quienes no puede desdeñarse sin cometer injusticia, y cuya personalidad así como sus obras representativas serán examinadas como o contraluz con aquellas otras consideradas en cada caso, más representativas.

Como complemento del estudio de esas personalidades y respectivas creaciones sinfónicas nuestro entrevistado nos dice que su trabajo comprenderá además otros capítulos en los cuales hará "Consideraciones generales sobre las tres etapas estudiadas", relaciones aparentes y reales entre los músicos de cada una de ellas. Como consecuencia sacará conclusiones en cuanto al resultado estético de la producción estudiada. Comparará la música sinfónica uruguaya y el movimiento europeo en los siglos XIX y XX. Tratará de concretar la ubicación de la música sinfónica nacional en el panorama sudamericano, completando con una breve noticia sobre el movimiento de este continente, para determinar relaciones de amor a lo universal y con lo folclórico.

Como conclusiones finales: la actualidad en relación con el pasado y la perspectiva de futuro, procediendo en definitiva a la valoración de nuestro movimiento musical en el crecimiento de este continente, para determinar relaciones de amor a lo universal y con lo folclórico.

Este trabajo, será sin duda uno de los aportes más serios que se realice en nuestra música, poniendo en claro la verdad de nuestro acervo musical.

Se agregará así un nuevo obrero que trabajará en esa cantera de la musicología, donde Lauro Ayestaran se nos aparece como un solitario fervoroso.

BEG.

# ZORRILLA A TRAVES DE UN JUICIO DE BENJAMIN FERNANDEZ Y MEDINA

(Viene de 2ª pag.)

Zorrilla ama a su patria con verdadero recogimiento. "Amor a otra patria, más que a la suya propia, escribió últimamente, es robar a su madre para hacer limosna".

En este discurso sobre Lavalleja se refleja algo de todo eso, algo solamente, porque para verlo todo es preciso ver los ojos del orador cuando pronuncia el nombre de su patria: hubiera sido necesario verlo dirigir la mirada al finete de bronce que se alzaba ante él, en la plaza de la ciudad de Minas, al viejo amigo, al viejo símbolo, y decirle con voz del alma: ¡Presentes, mi general!

Véase ese Lavalleja de Zorrilla de San Martín; véase el artículo del discurso sobre León XIII.

Lo que hay en ellos de más notable es que la manifestación afectiva y conmovedora del patriotismo está unida íntimamente al profundo raciocinio social, el canto al héroe brota conjuntamente con su razón de ser y con la razón de ser de su obra. Artistas es la idea de Hezel, el héroe de Carlyle, el personaje reinante de Taine, la imagen de Goethe, es la democracia nativa, es la patria atávica subterránea necesaria; Lavalleja es el hijo primogénito de Artigas, el continuador de la luz profética. Nunca se ha demostrado que el destino de un país, o el raciocinio y de sentimiento de la existencia de la patria uruguaya independiente.

—IV—

Quedan todavía otros discursos sin mencionar. De los demás hemos recordado a los lectores rasgos e impresiones de una lectura que antes de ellos hemos hecho. No nos ha sido posible, porque el arte poderoso nos falta, presentar la figura completa del autor, y esos discursos no son producciones literarias como los poemas o las novelas que se escriben; son hechos, son sucesos de una vida, como dice el mismo autor. No han sido formados para leer, un libro, han sido pronunciados para obtener un resultado sobre un auditorio determinado, no sólo por medio de la idea o de la imagen emitida, sino por medio de la vibración de la voz, de la actitud, de la acción. Todo eso fundido en un solo acorde, constituye propiamente el discurso.

El libro que de ellos se forma tiene que ser, pues, sólo un memorándum o un reflejo. Sólo podrán apreciarlo en toda su potencia intelectual e intensidad los que hayan leído al orador. Los que no lo hayan leído, tienen que imaginárselo al leer esos párrafos.

El concepto de Zorrilla sobre sus producciones oratorias es este: "Yo no pronuncio lo que escribo; escribo lo que pronuncio. Cuando preparo un discurso en la soledad de mi estudio, predispongo mi espíritu a hablar, no a escribir; me escucho a mí mismo; soy un simple taquígrafo o amanuense de mi palabra interior, que suena en mi oído, mientras con la imaginación veo a mi auditorio".

Si como orador, en las facultades que podríamos llamar físicas o externas, Zorrilla de San Martín es eminentísimo, y puede ponerse entre los grandes maestros, realiza también en sus discursos, como lo comprueba este libro, el ideal del Taine indicado en su estudio dedicado a Macaulay en la Historia de la Literatura inglesa:

"Hablar en público, dice, es vulgarizar las ideas, es arrancar la verdad de las alturas, donde habita con algunos pensadores, para hacerla descendente en medio de la multitud; es ponerla al nivel de los espíritus comunes, que, sin esta intervención, no la habrían percibido nunca sino de lejos y muy por encima de ellos".

estética, no puedan ser rápidamente percibidas. Una concepción que se realice en nuestra música, poniendo en claro la verdad de nuestro acervo musical.

Se agregará así un nuevo obrero que trabajará en esa cantera de la musicología, donde Lauro Ayestaran se nos aparece como un solitario fervoroso.

Este trabajo, será sin duda uno de los aportes más serios que se realice en nuestra música, poniendo en claro la verdad de nuestro acervo musical.

BEG.

Quedan todavía otros discursos sin mencionar. De los demás hemos recordado a los lectores rasgos e impresiones de una lectura que antes de ellos hemos hecho. No nos ha sido posible, porque el arte poderoso nos falta, presentar la figura completa del autor, y esos discursos no son producciones literarias como los poemas o las novelas que se escriben; son hechos, son sucesos de una vida, como dice el mismo autor. No han sido formados para leer, un libro, han sido pronunciados para obtener un resultado sobre un auditorio determinado, no sólo por medio de la idea o de la imagen emitida, sino por medio de la vibración de la voz, de la actitud, de la acción. Todo eso fundido en un solo acorde, constituye propiamente el discurso.

El libro que de ellos se forma tiene que ser, pues, sólo un memorándum o un reflejo. Sólo podrán apreciarlo en toda su potencia intelectual e intensidad los que hayan leído al orador. Los que no lo hayan leído, tienen que imaginárselo al leer esos párrafos.

El concepto de Zorrilla sobre sus producciones oratorias es este: "Yo no pronuncio lo que escribo; escribo lo que pronuncio. Cuando preparo un discurso en la soledad de mi estudio, predispongo mi espíritu a hablar, no a escribir; me escucho a mí mismo; soy un simple taquígrafo o amanuense de mi palabra interior, que suena en mi oído, mientras con la imaginación veo a mi auditorio".

Si como orador, en las facultades que podríamos llamar físicas o externas, Zorrilla de San Martín es eminentísimo, y puede ponerse entre los grandes maestros, realiza también en sus discursos, como lo comprueba este libro, el ideal del Taine indicado en su estudio dedicado a Macaulay en la Historia de la Literatura inglesa:

"Hablar en público, dice, es vulgarizar las ideas, es arrancar la verdad de las alturas, donde habita con algunos pensadores, para hacerla descendente en medio de la multitud; es ponerla al nivel de los espíritus comunes, que, sin esta intervención, no la habrían percibido nunca sino de lejos y muy por encima de ellos".

Zorrilla sabe conciliar la novedad de la frase y la intensidad de la imagen con la naturaleza del género oratorio. Este no permite el uso de frases o imágenes que, por su intensidad



Emil Janning, gloria del primer cine alemán, en "El último de los hombres" (1924) dirigido por F. W. Murman